

EL CINE COMO PARADOJA

Notas sobre un concepto ambivalente (1)

Juan Pablo Angona
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

1. Encuadre inicial. Arte impuro. La amenaza de la mercancía

Comprender los alcances del concepto de cine es una tarea que exige en primer lugar reconocer su doble naturaleza, esto es, que un arte como el cine, como lo comprendió tempranamente Walter Benjamin, sólo tiene condición de posibilidad en *la era de la reproductibilidad técnica*. Más simple, que el cine es el único arte que nació industria (2). Entonces, el cine es un arte técnico o, mejor, un arte industrial. O, a la inversa, ya que la técnica atraviesa toda la cultura, una industria cultural. En una palabra, un arte-facto(ría).

De otra manera, si por un lado el cine es una máquina, como decía André Bazin, “por otra parte, el cine es un lenguaje”. O, a la inversa, si por un lado es una forma artística, como decía André Malraux, a contrapelo de Bazin, “por otra parte, el cine es una industria”. En última instancia, el cine puede definirse como un campo de batalla en el que lógicas de producción divergentes luchan permanentemente: la trascendencia del *arte por el arte* y el *arte como compromiso social y político*, y el pragmatismo de los *negocios son negocios*.

De ahí, entonces, que para Alain Badiou el cine se defina por una *paradoja*. Una paradoja que se puede ver de dos modos. En primer lugar, y más adelante volveremos sobre esta cuestión, porque “el cine es una relación totalmente singular entre el total artificio y la total realidad. El cine es, al mismo tiempo, la posibilidad de una copia de la realidad y la dimensión totalmente artificial de esa copia. Lo cual equivale a decir que el cine es una paradoja que gira en torno a la cuestión de las relaciones entre el ‘ser’ y el ‘aparecer’”. Es un arte ontológico” (3). Y, en segundo lugar, porque el cine es un arte de masas, es decir, una relación entre elementos contrapuestos. Esto es: si por un lado el *arte*, en tanto abarca la idea de creación y, por ende, exige los medios para comprenderla o una educación específica (sobre la historia del arte en cuestión), es una categoría aristocrática; por el otro, *de masas* es una categoría políticamente activa, es decir, esencialmente democrática.

Así las cosas, a diferencia de las otras artes, el cine es un *arte impuro*. O, a la inversa, el trabajo de una purificación. En parte, porque el dinero, como recordaba Malraux, tiene un papel decisivo en las condiciones de producción de la imagen cinematográfica. Pero también porque el cine trabaja con los imaginarios sociales intentando extraerles un poco de pureza. Con las palabras de Badiou:

[...] la característica más importante del cine, a mi modo de ver, es precisamente la de aceptar el material de las imágenes, lo que llamaría la imagería contemporánea, y trabajar sobre esa imagería. Los autos, la pornografía, las figuras de gansters, los tiroteos, la leyenda urbana, la música contemporánea, los ruidos, las explosiones, los incendios, la corrupción: todo lo que compone el imaginario social moderno. Trabajar a partir de ello, aceptar esta complejidad infinita y extraerle un poco de pureza.

De modo que es cierto que el cine trabaja con la basura contemporánea; es un arte absolutamente impuro, y por eso, también, un arte del dinero. Pero el esfuerzo artístico está en transformar desde el interior ese material y producir imágenes-movimiento, imágenes-tiempo, por una suerte de travesía de la impureza (4).

Y es justamente eso, es decir, que simplifique la complejidad infinita de los imaginarios, lo que hace que el cine sea contemporáneo. Badiou lo resume con el siguiente principio:

[...] un filme es contemporáneo, y por lo tanto destinado a todos, en la medida en que el material cuya depuración asegura es identificable como perteneciente al no arte de su tiempo.

Esto es lo que hace del cine, intrínseca y no empíricamente, un arte *de masas*: su referente interno no es el pasado artístico de las formas, lo cual supondría un espectador educado, sino una imaginería corriente de la que las eventuales operaciones artísticas aseguran el filtro y el tratamiento distanciado. El cine reúne materiales no artísticos identificables de su entorno, que son indicadores ideológicos de la época, y *hace pasar* su depuración artística, eventualmente, en el registro de una indiscernibilidad aparente entre arte y no arte (5).

De esta manera, y aunque todo film es también un palimpsesto, pues contiene huellas de obras anteriores, el cine está siempre al borde del no arte. “La impureza es tan grande, los materiales son tan infinitos y la cuestión del dinero es tan crucial que al cine le resulta imposible llegar al grado de pureza que alcanzan las otras artes. Siempre hay un resto, un resto muy importante, una impureza que subsiste” (6), señala Badiou, explicando el precio que no puede dejar de pagarse. “Dominar esta infinidad sensible resulta imposible y en esta imposibilidad reside lo real del cine. El cine es una lucha con lo infinito. Una lucha para la purificación de lo infinito” (7).

Igualmente, la presencia de estos restos o impurezas no significa que el cine sea un arte de masas en todos los casos, solo abre la posibilidad de que lo sea, pues *la amenaza de la mercancía* se ciñe siempre sobre él (8).

En concreto, la diferencia entre arte y no arte en lo que al cine respecta, es una diferencia que se pone de manifiesto si comparamos el cine de arte con el cine comercial. Pero no sólo por la desigual incidencia del dinero en las condiciones de producción de uno y otro, sino porque, a diferencia del cine de arte, lo que hace que un film sea comercial es “que no podamos participar en él como un combate de pensamientos. Es una reproducción del imaginario existente. Por lo tanto es una repetición y esa repetición sólo libera material” (9). Entonces, la diferencia es una cuestión interna de cada film: mientras el cine comercial es sólo una reproducción de material, el cine de arte asegura un tratamiento del material.

2. Arte. El cine como soporte y productor de imaginarios sociales. Fuente de conocimiento social, vía de entrada a los problemas de una época

Decíamos que el cine es un arte técnico, pero vayamos por partes y concentrémonos en el primero de los términos. Retomando los lineamientos del Programa de Investigación en Comunicación y Arte de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, el arte se puede definir, prestando atención a su dimensión comunicacional, como un proceso de construcción colectiva, social e histórica de sentido. “La sociedad expresa sus procesos de construcción sensible de lo real a través de la constitución de imaginarios que se manifiestan en lo que denominamos obras artísticas”, señala el Programa. A la inversa, Verónica Vidarte Asorey explica que, desde la perspectiva comunicacional de los estudios culturales, “las obras de arte pueden ser consideradas como materia significativa emergente del momento cultural y por medio de su análisis se da cuenta de significaciones socialmente atribuidas para recomponer elementos del mapa de circulación discursiva”. O, más simple, que una serie artística puede ser considerada como un conjunto de “testimonios simbólicos de la asignación social del sentido” (10). En fin, lo que Jean-Luc Godard sintetizó para el caso del cine en una de sus frases más geniales: “el cine no es el reflejo de la realidad, sino la realidad de ese reflejo”.

Pero así como el arte es soporte de los imaginarios sociales, también es productor de ellos. “La actividad del arte consiste en descubrir e inventar de modo permanente la forma de lo inexpresado, la puesta de todo sentido que no puede ser aprehendido colectivamente más que como hecho sensible”, sostiene el Programa. En la misma línea, Alain Badiou afirma que “el arte es la intuición de lo no conocible, la donación de forma a lo informe, aquello que desplaza lo no conocible” (11). En tanto, según Eduardo Russo, “es posible que una de las funciones fundamentales del arte –y si convenimos en que es una de sus manifestaciones, por cierto del cine también– sea la de imponer sus formas sobre el mundo” (12).

Entonces, como lo resumía Ricardo Ángel Moretti en uno de sus principios axiomáticos destinados a facilitar la comprensión del cine: hay que “asumir la doble característica del cine como determinante de orientaciones y comportamientos, al tiempo que revela, refleja, inquietudes y principios vigentes de lo real. Que el cine reconstruye la realidad, que la constituye como objeto de discurso, que la re-presenta” (13). Esto es: que el cine, en tanto arte, es soporte, pero también fabricante de los imaginarios. O sea, que la imaginación artística se nutre de los imaginarios existentes, pero siempre va más allá, siempre crea, da forma o inventa nuevas representaciones sociales.

De esta manera, lo que aquí interesa señalar es que en el cine anida un saber sobre el mundo que se puede rescatar para comprender la sociedad; que el séptimo arte es una fuente de conocimiento social y, en particular, para completar la relación entre arte y comunicación que desarrolla el programa de investigación antes mencionado, “de comunicabilidades humanas”.

En otras palabras, que el cine es una *vía de entrada* a los problemas de la época, una forma oblicua, no frontal, de abordarlos. Que los films contienen intuiciones, indicios o pistas a los que se puede recurrir para echar luces y sombras sobre diversas problemáticas sociales.

Entendiendo el cine como “reservorio de deseos y fantasmas de una sociedad y de una época” (14), Javier Trímboli explica así la elección de este tipo de abordaje, y permítasenos extendernos:

[...] cuando el mapa de la cultura se ha deshecho –y quizá valga la pena preguntarse cuándo no lo está–, la literatura y el cine pueden brindarnos destellos de orientación.

Décadas atrás, pistas como las que aportan *Gática*, *Silvia Prieto* o *Matrix* hubieran sido descartadas casi de inmediato, considerados esos documentos como mistificaciones o manifestaciones ideológicas que estarían encubriendo el piso firme de la realidad. Durante el siglo clásico de la modernidad, el XIX, era usual que se entendiera a los sueños como simples excrecencias. Freud creyó ver en ellos mucho más que un material olvidable en la vida de un paciente; descubrió ahí una vía de entrada privilegiada a los malestares que aquejaban a los humanos. Cuando el pensamiento sistemático se revela insuficiente, señala Carlo Ginzburg, bien vale recurrir a signos anteriormente ignorados pero que bien seguidos pueden aportarnos alguna luz.

Los fantasmas y los ensueños que el cine nos acerca nada tienen de parecido, por supuesto, con la seguridad de un concepto o la suficiencia de una ley; se trata de un material mucho más frágil, oscilante pero indudablemente rico y sugerente. Son intuiciones e indicios. Probablemente con su ayuda no se pueda construir un plano completo, pero quizá de lo que se trata no es de añorar el mundo perdido de las seguridades, sino de aprender a mirarlos oblicuamente, sabiendo que su extrañeza e incluso su resistencia a toda clasificación nada tiene que ver con su falta de valor, sino justamente todo lo contrario.

Giorgio Agamben, en su libro *Infancia e Historia*, recupera un precepto del aristotelismo medieval: “Nada puede el hombre conocer sin fantasmas”. Y los fantasmas, agrega, intentaron ser expulsados del conocimiento moderno, acusados de irrealidad. En el mundo de la antigüedad eran “el médium por excelencia del conocimiento”, eran el puente entre el mundo de los sentidos y el conocimiento. El cine nos permite tratar con esos fantasmas, para a través de ellos conocer mejor lo que nos constituye (15).

3. Técnica. El (doble) realismo cinematográfico: registro de lo real y nuevo verosímil discursivo. Documental/ficción

Pero si el cine es un arte técnico, después de referirnos al primero de los términos, es turno de detenernos en la técnica. Y la técnica, en lo que al cine respecta, es una pregunta para la cual es indispensable retomar el planteo que André Bazin, el crítico francés de la mítica revista francesa *Cahiers du Cinéma* más embarcado en una empresa teórica, desarrolló durante los años de apogeo del neorrealismo italiano en su estudio “Ontología de la imagen fotográfica”. Según Bazin, la fotografía le permitió a las artes plásticas liberarse de su obsesión por la semejanza, porque mientras la pintura creaba una ilusión que era suficiente en arte,

[...] la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. Por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable, quedaba siempre la duda de lo que la imagen debía a la presencia del hombre. De ahí que el fenómeno esencial en el paso de la pintura barroca a la fotografía no reside en un simple perfeccionamiento material (la fotografía continuará siendo durante mucho tiempo inferior a la pintura en la imitación de los colores), sino en un hecho psicológico: la satisfacción completa de nuestro deseo de semejanza por una reproducción mecánica de la que el hombre queda excluido. La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis (16).

Sin embargo, aquí conviene hacer un breve paréntesis, pues el hecho de que la naturaleza del dispositivo filmico sea condición de posibilidad del realismo cinematográfico, no quiere decir que sea su condición excluyente. El realismo cinematográfico también tiene sus códigos de representación y narración. Como lo explica Camila Bejarano Petersen, si la realidad es una construcción discursiva configurada por juegos de lenguaje, el realismo deviene del “efecto de verdad” configurado a través de juegos de lenguaje específicos. “Se llama realismo al efecto de ruptura que se establece cuando, a partir de nuevos *modos de hacer*, por lo tanto de mirar –y de ser mirados–, los verosímiles asentados en la tradición, los modos antes verosímiles, son reubicados y nombrados como la norma o modo habitual, y en tanto tal, como lo no verosímil. El realismo, o enunciación realista, trata entonces de la manifestación de una escena de desplazamiento estilístico que es considerada en términos del establecimiento de un nuevo verosímil discursivo. Un verosímil que, como dice Jakobson, reclama para sí una posición de más verdadero” (17), sostiene Bejarano Petersen. Entonces, el realismo cinematográfico es producto del registro de lo real, pero también del artificio. En una palabra, documental y ficción, transparencia y opacidad. Hecha la aclaración, prosigamos con el planteo de Bazin.

De esta manera, la originalidad de la fotografía y del cine en relación con la pintura reside en su esencial objetividad:

[...] tanto es así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de “objetivo”. Por vez primera, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. La personalidad del fotógrafo sólo entra en juego en lo que se refiere a la elección, orientación y pedagogía del fenómeno; por muy patente que aparezca al término de la obra, no lo hace con el mismo título que el pintor. Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia. La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno natural” (18).

Entonces, sobre la base de su objetividad, la fotografía y el cine se nos presentan como algo natural, y esa naturalidad deviene credibilidad. “La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado

efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción" (19), señala Bazin. Pero si el cine, al igual que la fotografía, nos obliga a creer en sus representaciones, el realismo cinematográfico es también un fenómeno de creencia. Esto es: la objetividad cinematográfica funda la *ilusión o impresión de realidad*. Además, en esta perspectiva, "el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. (...) Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio" (20).

En palabras de Gonzalo Aguilar, "es que las imágenes fílmicas no son de naturaleza icónica o simbólica sino indicial; en términos de Peirce, signos que 'responden a una conexión física exterior' y que se equivalen 'punto por punto con la naturaleza'. Es decir, huellas que la realidad física deja sobre la placa o la cinta y que más allá de sus aspectos formativos (encuadre, elección del objeto, encadenamiento temporal, etc.) mantienen un resto que puede resumirse en la fórmula *esto era así*. Justamente, la virtud de los defensores del realismo durante la década del cincuenta, como André Bazin o Sigfried Kracauer, a quienes solamente un despistado puede acusar de ingenuos, fue que desplazaron el debate sobre la imagen cinematográfica del orden icónico al indicial" (21).

De ahí el axioma de objetividad propio de la imagen cinematográfica que la constituye en *asíntota de la realidad* o, como decía Bazin, que el cine alcance su plenitud al ser *el arte de lo real*.

Así las cosas, es necesario hacer otra aclaración. La distinción entre documental y ficción, que se remonta a los inicios del cine, cuando allá por el año 1885 los hermanos Louis y Auguste Lumière se concentraron en el registro de lo real y Georges Méliès en el artificio, reposa sobre un malentendido. Las fronteras que separan al documental de la ficción no son nítidas y rotundas, sino borrosas y difusas. Como decía Carlos Vallina, al referirse a la impronta documental del nuevo cine argentino de los 90, "lo documental, entonces, no es sólo un género sino una función decidida de la imagen audiovisual que se constituyó en lo significativo novedoso de la recreación estética contemporánea. Y participa de todos los objetos representativos de nuestra época" (22). De otra manera, como sostiene Aguilar, en su análisis de *Los rubios*, el film de Albertina Carri, "las diferencias entre documental y ficción en el cine son de grado y no de esencia" (23).

Hay rasgos que acentúan una u otra dirección, pero como señala Santos Zunzunegui, "todo film de ficción *documenta* su propio relato –a través del acto analógico de la filmación– o cuando menos las bases materiales que lo hacen posible –actores, decorados, etc.– y todo film documental *fictionaliza* una realidad preexistente, por la elección de un punto de vista" (24). Así, "*documental y ficción* pueden distinguirse, no en relación con sus referentes, sino en tanto que *estrategias diferenciadas de producción de sentido*" (25). Es decir, en tanto que estrategias alternativas dirigidas a persuadir.

Notas

(1) Este artículo forma parte de mi tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Social titulada *Imágenes de la desolación. La caída del mundo del trabajo en el nuevo cine argentino* (La Plata, FPyCS, UNLP, 2008), investigación en la que se analizan las relaciones que los films *Pizza, birra, faso*, de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, *Mundo grúa*, de Pablo Trapero, *La libertad*, de Lisandro Alonso, y *Un día de suerte*, de Sandra Gugliotta, establecen en sus representaciones entre los

sectores sociales excluidos o marginados y los cambios operados en el mundo del trabajo, es decir, las diferentes estrategias de supervivencia y de pertenencia que estos sujetos ponen en juego, así como la incidencia que estas tienen sobre sus vínculos sociales.

(2) En la misma línea, David Oubiña señala que el cine está indisolublemente ligado a las máquinas: “el cine nació bajo el signo de las máquinas. No es casual que los primeros films de los hermanos Lumière eligieran escenarios indudablemente modernos como una fábrica o una estación ferroviaria. Walter Benjamin fue uno de los primeros intelectuales en descifrar este paisaje de la modernidad, definido por las transformaciones económicas, sociales y culturales producidas a partir de la Revolución Industrial. Para él, la incorporación de los métodos de reproducción técnica como procedimientos estéticos obliga a redefinir totalmente el concepto de obra artística. *Con el cine, el arte abandona su valor cultural y se convierte en un producto de consumo masivo*” [en España, Claudio (coordinación); *Cien años de cine*, Buenos Aires, *La Nación Revista*, Tomo I, 1993, p. 84].

(3) Badiou, Alain; “El cine como experimentación cinematográfica”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 28.

(4) Badiou, Alain; “El cine como experimentación cinematográfica”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 1*, óp. cit., p. 69.

(5) Badiou, Alain; “Sobre la situación actual del cine (1998)”, en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005, p. 45.

(6) Badiou, Alain; “El cine como experimentación cinematográfica”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 1*, óp. cit., p. 70.

(7) Badiou, Alain; “El cine como experimentación cinematográfica”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 1*, óp. cit., p. 66.

(8) Armand y Michèle Mattelart señalan que “sin duda el modo industrial de producción de la cultura la *amenaza* con la estandarización con fines de rentabilidad económica y de control social”, pero “la crítica legítima de la industria cultural –que ensayaron Max Horkheimer y Theodor Adorno– no deja de estar demasiado estrechamente ligada a la nostalgia de una experiencia cultural libre de ataduras de la técnica” (*Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 55. La *cursiva* es mía).

(9) Badiou, Alain; “El cine como experimentación cinematográfica”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 1*, óp. cit., p. 80.

(10) Vidarte Asorey, Verónica; “Comunicación y arte”, en *Question* Nº 6, Volumen 1, La Plata, FPyCS, UNLP, otoño 2005, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/73>, 2011.

(11) Badiou, Alain; “Arte, matemática y filosofía”, en Yoel, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004, p. 33.

(12) Russo, Eduardo A.; *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 110.

(13) Moretti, Ricardo Ángel; “Una confluencia de factores recurrentes. Nuevo Cine Argentino... ¿de nuevo?”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura* Nº 6, Año 1, La Plata, FPyCS, UNLP, octubre 2002, p. 12.

(14) Birgin, Alejandra y Javier Trímboli (compiladores); *Imágenes de los noventa*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003, p. 15.

(15) Trímboli, Javier; “Una lectura de *Imágenes de los noventa*”, en Birgin, Alejandra y Javier Trímboli (compiladores); *Imágenes de los noventa*, óp. cit., pp. 197-8.

En esta línea, también habría que mencionar la precursora iniciativa del historiador Marc Ferro, quien supo indagar las relaciones del cine con las imágenes socialmente construidas. “Un film no vale sólo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio-histórica que autoriza’ postuló el historiador Marc Ferro, a propósito del rol determinante que el cine ha cobrado como fuente y agente de historia en las últimas décadas. En este sentido, toda película -aún la de reconstrucción histórica- puede leerse como testimonio de la sociedad que la produce; como catalizador de los deseos, sueños, incertidumbres y frustraciones colectivas y, también, como virtual representación ideológica de su tiempo”, explica Diana Paladino, citando el libro *Cine e Historia* (Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 27) de Ferro [“El odio. Una mirada cinematográfica”, Archivo filmico-pedagógico de la Escuela de Capacitación Docente – Centro de Pedagogías de anticipación (CePA) de la Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/mirada_elodio.php, 2011].

Por su parte, Eduardo Russo, repasando la propuesta de Ferro, señalaba lo siguiente: “en el análisis histórico del siglo presente las películas permiten, en su lectura sintomática como *lapsus* culturales, atender a dimensiones que en otras prácticas sociales se encuentran habitualmente ocultas o apenas esbozadas. A la vez, el cine como formador de las imágenes

por las cuales es posible pensar lo histórico ha tenido un papel crucial en el establecimiento de las representaciones contemporáneas" (*Diccionario de cine*, óp. cit., p. 129).

(16) Bazin, André; "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001, quinta edición, pp. 26-7.

(17) Bejarano Petersen, Camila; "El realismo en la crítica, lo crítico del realismo", AA. VV.; "Cine y TV nacional: el retorno de la dimensión real de los relatos", en *Anuario de investigaciones 2004*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2006, p. 37.

Para una definición del concepto de verosímil puede consultarse el artículo de Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", que fuera publicado en AA.VV.; *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.

(18) Bazin, André; "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, óp. cit., pp. 27-8.

(19) Bazin, André; "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, óp. cit., p. 28.

(20) Bazin, André; "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, óp. cit., pp. 28 y 29 respectivamente.

(21) Aguilar, Gonzalo; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006, pp. 64-5.

(22) Vallina, Carlos; "Realidad y lenguaje en la comunicación audiovisual contemporánea argentina. Las razones del corazón", en *Anuario de investigaciones 2003*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2004, p. 160.

(23) Aguilar, Gonzalo; *Otros mundos*, óp. cit., p. 190.

(24) Zunzunegui, Santos; *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1998, p. 150.

(25) Zunzunegui, Santos; *Pensar la imagen*, óp. cit., p. 150.

Bibliografía

"Programas de Investigación", Dirección de Investigaciones Científicas y Grado, FPyCS, UNLP, <http://perio.unlp.edu.ar/tesis/?q=node/1>, 2011.

Tram(p)as de la comunicación y la cultura N° 6, Año 1, La Plata, FPyCS, UNLP, octubre 2002.

AA.VV.; "Cine y TV nacional: el retorno de la dimensión real de los relatos", en *Anuario de investigaciones 2004*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2006.

AGUILAR, Gonzalo; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

BADIOU, Alain; *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

BAZIN, André; "Ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2001, quinta edición, pp. 23-30.

BIRGIN, Alejandra y Javier TRÍBOLI (compiladores); *Imágenes de los noventa*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

ESPAÑA, Claudio (coordinación); *Cien años de cine*, Buenos Aires, La Nación Revista, Tomo I, 1993.

MATTELART, Armand y Michèle MATTELART, *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós, 1997.

METZ, Christian, "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en AA.VV.; *La Semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.

PALADINO, Diana; "El odio. Una mirada cinematográfica", Archivo fílmico-pedagógico de la Escuela de Capacitación Docente – Centro de Pedagogías de anticipación (CePA) de la Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/mirada_elodio.php, 2011.

RUSSO, Eduardo A.; *Diccionario de Cine. Estética, crítica, técnica, historia*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

VALLINA, Carlos; "Realidad y lenguaje en la comunicación audiovisual contemporánea argentina. Las razones del corazón", en *Anuario de investigaciones 2003*, La Plata, FPyCS, UNLP, 2004.

VIDARTE ASOREY, Verónica; "Comunicación y arte", en *Question* Nº 6, Volumen 1, La Plata, FPyCS, UNLP, otoño 2005, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/73>, 2011.

YOEL, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

YOEL, Gerardo (compilador); *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, 2004.

ZUNZUNEGUI, Santos; *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1998.